

纏う詩へ

マラルメとモード雑誌

原 大地

マラルメ『^{ディヴァガシオン}譚言集』冒頭のセクション「逸話あるいは詩」に収められた「未来の現象」と「縁日の宣言」は、群衆の前に理想の女の姿を暴すという同一の主題を持つ¹。ただし、この2作品が書かれたのは、前者が1864-65年、後者が1887年と推定され、その20年余りの間に詩人の文体は大きく変化した——「未来の現象」にはまだ、文章規範を軽妙にすり抜けてゆくような「縁日の宣言」の独特の書きぶりは見られない。文体だけではない。単一の筋書きに沿った短い物語だった「未来の現象」に対し、「縁日の宣言」は、社会と芸術に関わるマラルメの問題意識が反映して錯綜の様相を呈する。また、終盤に収められた一篇のソネによって、散文と韻文という区別も相対化されるだろう。

「未来の現象」から「縁日の宣言」へというこの軌跡を散文詩というジャンルとの関連において理解することは、この2篇にボードレール「老いた香具師」を加えて比較した別の論文で行った²。その際、取りこぼした問題が1つある。以下の小論が目指すのは、その問題、すなわち、衆目に暴される女の装いの変化を手掛かりとして、マラルメとモード雑誌の接点を見つめ直し、その作品における衣服の働きを明らかにすることである。

I

始めに、上に挙げた2つの作品において、群衆の前に現れる女がどのように描かれるのか、手短に見なおして比較したい。

まずは1865年、「未来の現象」の女である。夕日にうごめく群衆に向かって、見世物小屋の芸人が〈かつての女〉を見せようと言って呼び込みをしている。

¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition établie par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998 ; t. II, 2003. 本論においてマラルメの引用はこの刊本より行い、括弧内に巻数および頁数を示すことで略記する。

² 「女を暴す——マラルメとボードレール散文詩」、『フランス語フランス文学研究』, 第23号, 東京大学仏語仏文学研究会, 2008.

狂気でしょうか、原初にして生来の狂気、黄金の恍惚、とでも言いましょうか、女の申すところでは、己の髪だとのこと、それが織物のように嫋やかに、重なり取り巻くその顔を、照らし出すのは唇の、露わに赤きその血潮。空しき衣をもたずとも、女はその身をもっている。目は妙なる石のよう、だが幸いふかき女体より放たれるあの眼差しには敵わない。永遠の乳を湛えるが如く張る胸の、先は屹立して天を衝き、すべやかなる女の足には、始原の海の塩が残る。(II, 83)

女は世界の起源へと結びつけられており、それを体現するのが裸体である。裸体と衣服の対立が、自然と文明の対立へと帰着されるのはわかりやすい。「空しき衣」という少々紋切り型の表現に、現代の退廃を嘆く青年マラルメは精一杯の皮肉を込めただろう。今日の人間は、衰え痩せてほとんど消滅せんばかりの体を恥じ、隠す。対照的に、原始、天地の交合によって生み出された肉体は、その屹立する乳房の示す如く充実している。自然の全体が減じようとするこの末世にあって、女の目は世界の始まりを照らし出す旭日の光をそのままに放つ。

一方、1887年の「縁日の宣言」の女は、見世物小屋で自らの姿を暴すのに服を脱がない。彼女は、世界創造の遺物たる〈かつての女〉とは対極に位置する、衣服をまとった〈現代の女〉なのである。彼女が「我々の夕暮れの同時代人 (contemporaine de nos soirs)」と呼ばれるのはそのためだ。もちろん、この不思議な呼称は、まず「縁日の宣言」の筋書きに戻して理解しておかねばならない。詩人はある夕刻、自らの理想を具現化する女性を伴って、幌付き馬車で郊外を散策する。その途中で縁日に行き会い、客の入らない見世物小屋を見つけるのだが、どういうわけか、成り行きで同伴の女性をそこで見世物とすることになったのだった。したがって彼女は、詩人が夕べの時を供に過ごした女性、という意味において彼の夕暮れの「同時代人 (contemporaine)」である。奇妙なのは「我々の夕暮れ (nos soirs)」という言い回しで、一人称が複数に置かれ（「我々」）、また、「夕暮れ」も複数形にされている。しかしこれこそ、作中の出来事、すなわち夕刻の散策が、寓話であることの証拠ではなかろうか。詩人が過ごす夕べとは、我々みなが生きるこの時代、地平に落ちる夕日のように、起源から遠く隔たった文明が最後の光を燃やすこの時代の比喩である。

女性像の変化を端的に示す細部がある。「縁日の宣言」の「同時代人」も「未来の現象」の「〈かつての女〉」と同様に輝く金髪を重要な持物として^{アトリビュ}いる。しかし、着衣で群衆に身をさらす婦人の髪に詩人が見るものは、「黄金の恍惚」と言われるような、起源の神秘を宿す光とは全く異質である。

皆さま。ただいま皆さま方のお眼鏡にかないますかどうか、姿を見せる光榮に預かりました人物は、その魅力の意義をお伝えしますのに、衣装や、演劇につきものの小道具を何ら必要としておりません。この自然さは、身を繕うことは怠らぬことによってもたらされる完璧なほのめかし、あの、女性をもつ原初的なモチーフの一つであるところのものに対するほのめかしとうまく合致するものであり、それが十分であることは、皆様の心強いご賛同を得たことによって、私にも確信されるところなのであります。（II, 97, 下線は引用者）

下線で示した部分、「ほのめかし（allusion）」とは何のことかわかりにくい。しかし、前段を読めば、ここに言われる「女性のもつ原初的なモチーフの一つ」が女の髪を指すことはまぎれがない。実は、詩人は女性を衆人にさらすのに伴って一篇のソネを朗読したのであるが、そのソネにおいて称えられたのが女の髪なのである。したがってこの「ほのめかし」とは第一にはそのソネのことを指すはずである。そして同時にそれは、女性の身繕い（「身を繕うことは怠らぬことによってもたらされる完璧なほのめかし」）のことでもあるようだ——女性に詩人の理想そのものなのであり、その身を飾り、目に見える形を作り出しているものこそ彼の詩なのだ、とマラルメは言うのだろう。

「詩を纏う」というこの特異な観念がマラルメの詩想にどう入りこんだのか、というのは極めて興味深い問題なのだが、ここでは「縁日の宣言」に視野を絞ろう。まず目につくのは、女性が現代の風俗に忠実に着帽しているということである。髪は、帽子とともに髪形（coiffure）を形成して、女性のもっとも簡素な作為として現れる。「身繕い」は、ある種の「自然さ（naturel）」を達成しているが、生まれたそのまま、すなわち「自然（nature）」ではない。装いとは、「ほのめかし（allusion）」つまり、何か別のものを遊戯的に示すことだという。髪型は、文明であるからこそ自然を真似る。「未来の現象」において、「織物のように嫺やかに」顔を取り囲む〈かつての女〉の髪は、文明を否定した先に現れる「原初の狂気」であった。かつて髪とは、衣服の代わりに肉体を彩る無垢なる自然、その狂乱の光跡であっただろう。しかし着衣の〈理想〉の帽子から垣間見られる髪は、どんなに夕日——自然の外光——を反映して輝こうとも、自然の擬態でしかない。

1865年の「未来の現象」も日没の光景に始まっていた。しかし、自然と人類の避け難い退廃を嫌悪し、はるか起源の光に憧れていた詩人は、1887年になると唯一真正の起源などという幻想を抛棄してしまっている。彼は自らの〈理想〉に凡庸な街着を着せて暮れゆく光の中に置き、平然としている。こ

こに、人生の夕刻へ実際に足を踏み入れていた詩人の諦念を見るべきだろうか。青春の絶望の日々に、切迫したものと見られた終末はまだ来ない。世が果てる前に自分の方が果てるのであれば、退廃など恐れるほどのものでもない。死ぬまでのひととき、せめてこの凋落の光を楽しもう。——詩人はそう居直ったものか。

しかしきちんと考えてみれば、マラルメの変化が諦念などという自然な老成でないことは明らかである。詩人は、理想を虚妄として排し、退廃する現実を享樂しようというのではない。高邁な理想が世の頹落を共に生きている、と彼はいとも軽々と、いかなる自己欺瞞も見せずに言いける。自分の言葉の根本的な矛盾に気づいているのかいないのか、いずれにせよ、マラルメは現実のために理想を否認したり、理想のために現実を否認するような行き方をせず、虚構と言い切る理想を現前させる。

1887年、「縁日の宣言」を書くマラルメが、かつての「未来の現象」を想起して、それを書き直そうと考えたことは間違いない。それではそのとき、詩人の〈理想〉はどうして服を着ることになったのか。——これはもう少し広がりのある問いにもなる。いつしかマラルメは「空しき衣」の遊戯を賞玩し得るようになる。その要因は何であり、その変化はいつ起こり、またそれは、マラルメの詩的想念の全体的布置にいかなる転換をもたらしたのか。

II

実は、「縁日の宣言」に話を絞るとすれば、女性が服を着たままで舞台上がることの理由は拍子抜けするほど単純である。それは、マラルメがこの作品を発表した媒体と関係があるはずだからだ。「縁日の宣言」の初出は『芸術とモード』誌の1887年8月12日号であった。

この誌名を聞くならば、マラルメの伝記を知る者ならばすぐに、『最新モード』という雑誌を、彼が1874年9月から8号にわたって発刊していたという事実を思い起こすことだろう³。ここで2誌の表紙を並べて眺めれば、その近親性はいつそう明らかになる。いずれにおいても、誌名を取り巻くように女性の姿が配され、「社交界と家族の雑誌（『最新モード』）」あるいは「社

³ 『最新モード』に関しては、日本語訳マラルメ全集の渡辺守章による解題に詳しい。この雑誌の成立についても、ジャン＝ピエール・ルセルクルの研究を基に簡潔に解説されている。マラルメの文学において『最新モード』がもつ射程を明らかにする分析の手際は鮮やかであり、詳細な訳注とともに、今なおこの文献に関する最も優れた研究である。（『マラルメ全集』、第三巻、「別冊 解題・註解」、筑摩書房、1998。）

交生活の雑誌（『芸術とモード』）」という副題にふさわしい雰囲気を作り出している（図 I, II）。



図 I



図 II

もっとも、『芸術とモード』の表紙をマラルメの『最新モード』の表紙と並べて眺めるならば、ぐっと華やかで、洗練の差は目にも明らかである。これは、およそ 10 年の間にモード雑誌の経済的基盤が確立し、出版技術も進歩したためでもあるだろう。しかし、そもそも、雑誌の質の違いがここに反映していることは否定しようもない。『芸術とモード』は 1880 年に創刊され、1883 年に編集長の座に就いた銅版画家アンリ・ド・モンソー (Henri de Montaut, 1825-1890 ?) の元で躍進を遂げた。図 II の表紙で H. DE HEM という名で示される人物である。その後『芸術とモード』はパリ・オートクチュールの公式刊行物となり、1976 年まで発刊を続けた。一世紀に迫ろうという驚異的な寿命である⁴。ジュール・ベルヌの小説や様々な新聞ですでに名を成していた銅版画家が編集長になっているのは、雑誌全体が視覚的洗練を目指して作ら

⁴ 現在、『芸術とモード』誌の大部分の巻号は、モード雑誌 *L'Officiel* の発刊元である Editions Jalou 社によってアーカイブ化され、ウェブ上で公開されている (<http://patrimoine.editionsjalou.com>)。

れているためだろう。筆名を駆使して雑誌全体を一人で執筆するなどというマラルメの素人芸とは雲泥の差である。モード雑誌としての質、ということと言うならば、『芸術とモード』をごく短命に終わった『最新モード』と同列に扱うのはいくらなんでもおこがましい、ということになるだろう⁵。

さて、2 誌はその命運に大きな差があったが、表紙にはモード雑誌に共通の特徴が表れている。流行の衣服に身を包んで社交に興じ、優雅な生活を送る女性の群像は、いずれにせよ、この種の雑誌において文章は主役でないことを示すものだ。少なくとも雑誌の読者である女性にとって一番の関心事はイマージュ 図像なのだ。この時代のモード雑誌における挿絵が、現在のそれにおける写真の役割を果たしていることを考えれば、そのことは改めて言うまでもないだろう。雑誌掲載の図像によって流行の衣服を楽しみ、自らの身を飾る際の参考にすることが購読の第一の目的である。そして、言葉はしばしば、有用な情報を提供する婢女の役割を担うことになる。そのあたりの事情はかつてモード雑誌を創刊し、一人であらゆる記事を書いたマラルメが知らないはずもない⁶。確かに、文芸欄が設けられれば、言語はそれ自身のため、つまり文学のために使われるだろう。しかし、そのような勝手な振る舞いは、図像を補足し、読者が最新の表象イマージュを自分の生活へと取り込むための手助けをするという義務を果たした上で許されることだ。マラルメは『芸術とモード』誌に

⁵ マラルメがモード雑誌を創刊した 1870 年代は、服飾の流通が大きく変化した時期であった。この時期、雑誌付属の型紙を用いて衣服を作る（作らせる）というやり方はすたれ、ウォルトが創始したオートクチュールに取って代わられる。マラルメの試みの失敗はこのような時代の変化についていけなかったことによるという分析もされている。（渡辺守章、前掲書、p. 16 ; Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008, p. 68.）そういう意味では、オートクチュールのシステムが安定した 1880 年代に創刊した『芸術とモード』誌に有利な条件はあったかもしれない。しかし、マラルメ執筆による『最新モード』の 3 ヶ月間という存続期間を考えるならば、時代の趨勢云々よりも、ルセルクルの指摘にもあるように、執筆体勢や販売方法など、事業計画が根本的に無謀であったことが、失敗の直接の原因と考えたほうが良いだろう。（Lecercle, *Mallarmé et la mode*, Librairie Segquier, 1989, pp. 19-33.）

⁶ たとえば、『最新モード』第 7 号の「モード」欄をマルグリット・ド・ボンティの名前で書くマラルメは、読者の期待を顧みずに子供服を取り上げることの弁明として、これまでも挿絵に子供が登場していたことを喚起しつつこう述べた。「年の若い、あるいは幼い者たちのために書かれるこの通信は、ただの間奏曲なのでしょうか。いいえ、全く違います。これまでに示された習慣を、後から承認すること。あるいはむしろ、その習慣を補足することであり、ペンはそのようにする義務を鉛筆に対して負っていたものです。（II, 617）」ここでペンが言語、鉛筆が図像の喩えであることは明かだろう。言語が図像に対して負う義務とは、子供服に関することだけに限定されるものでもない。

文学者として寄稿する際、それが脇方の役回りであることを十分に承知していたはずである。

ただし、マラルメが『芸術とモード』に文章を掲載するようになった経緯について、知られていることはほとんどない。マラルメが自分からモード雑誌に原稿を持ち込むようなことはなさそうだから、原稿の依頼を受けたのだろうが、これも推測であって証拠はない⁷。ただ、エドワール・デュジャルダンに宛てた 1887 年 7 月 18 日の手紙には、「縁日の宣言」への言及が見られる。そこでマラルメは、この作品、とりわけソネの部分に取り組んだのは、7 月 14 日からの民衆的祝祭の季節であったことを報告している⁸。主題の選択には、マラルメの常からの興味も当然あっただろうが、それに加えて、モード雑誌という媒体への配慮も働いている。モードと季節との深い関連について、マラルメは今更教わるところもなかっただろう。夏の長い夕べ、郊外を婦人連れで散策し、祝祭の催し物に立ち寄るという艶めいた「逸話」は、あたかも前月のマラルメの経験を語っているかのように、1887 年 8 月の『芸術とモード』誌に掲載されるのである。また、「縁日の宣言」が女性の帽子や装身具、スカートなどの服装や、その服装に関わる挙措にことさらに注意を向けて描写していることも忘れてはならない。ここには、マラルメ独特のある種の器用さ、パスカル・デュランが「形式の感覚」と呼ぶところの、外的要請に対する順応性が存分に発揮されているのである⁹。

さらに、この「縁日の宣言」初出の掲載面を見ると、興味深いことがわかる（図 III）。

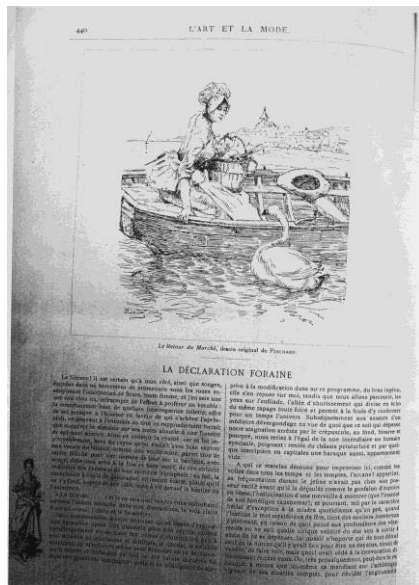


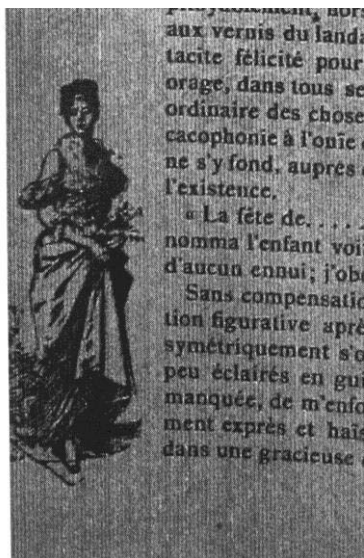
図 III

⁷ ただ、「縁日の宣言」の筋立て自体から、これが詩人のイニシアチブによる作文ではなかったということを読み取ることはできる。拙論、「女を暴す——マラルメとボードレール散文詩」，前掲誌，pp. 53-54 を参照。

⁸ « Lettre de Mallarmé à Dujardin, dimanche 18 juillet 1887 » (Corr. t. III, pp. 126-127).

⁹ Pascal Durand, *ibid.* 「形式の感覚 (sens des formalités)」については、特に p. 256 以降を参照。

ページの上部に「市場からの帰り——パンシャールのオリジナル・デッサン」と題された、ボートを漕ぐ女性の挿絵があらわれているが、これは「縁日の宣言」と直接の関係はなさそうだ。ただ、このページの左下隅に注目したい。ここに小さな着衣の女性の姿が見られる(図IV)。この女性は、右手で衣服の裾をたくし上げつつ、右足を前に踏み出しているのだが、これはまさに、「縁日の宣言」で群衆に姿をさらす婦人がとったポーズではなかったか。



図IV

ひと目、最後の一瞥を髪にやる、その髪に色を失いつつある縮織の帽子を、煙り明るむ公園の絢爛が彩って、帽子と同じ色をした彫刻様のドレスが、観衆への前金としてたくし上げられる。他と同じあじさいの花の色をした足の上へ。

(II, 96)

詩人は、自分の文章がこのように絵によって「補足」されることを事前に承知していただろうか。文学の純粋性を主張し、「縁日の宣言」作中においても同伴の女性の身分を様々な手段で韜晦するマラルメである。このようにテキストの脇に添えられる小さな挿絵によって非在の〈理想〉を可視化するのは本意でなかったかもしれない。しかし、マネの挿絵とともに出版された1876年の『牧神の午後』——またその前年のポー『大鴉』の翻訳——から始まり、晩年の『骰子一擲』へのオディロン・ルドンの挿絵提供の計画に至るまで、マラルメが自分の書物を図像で飾ることを原理的に拒絶するようなことはなかったことにも確認しておこう¹⁰。たしかにマラルメは、1898年、

¹⁰ マラルメの作品の出版と挿絵の関係についての一般的な見取り図は以下の論文を参照。Luce Abélès, « 'Je suis pour – aucune illustration' : Mallarmé et le livre illustré », *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition organisée par le musée d'Orsay du 29 septembre 1998 au 3 janvier 1999, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1998, pp. 109-116.

写真によって「挿絵^{イラスト}」をつけられた本についての意見を聞かれ、「私は——挿絵なしに——賛同するものです。書物が喚起するすべての事柄は読者の精神において生起するべきなのですから」と答えている¹¹。精神と言語を無条件に結びつけて、書物におけるテキストの優位を主張するその立場は明らかであるが、しかしその一方でマラルメは、あくまでも肯定によってその立場を表明し、「挿絵^{イラスト}に反対する」というような断言を避ける配慮をしている。もちろん、文章と図像が干渉する危険を避けるのが彼の流儀である¹²。「緑日の宣言」が自著のための書き下ろし作品であったなら、わざわざ女性の姿を挿絵として入れる必要をマラルメは感じなかっただろう。しかしながら、あくまでも脇役としてモード雑誌に作品を掲載する際、その媒体における視覚の優位を承知していた彼が、自作に添えられた挿絵に目くじらを立てたとも思われない。その手配に自ら関わったかどうかはともかく、少なくとも消極的には挿絵を承諾していたと考えて良いのではないか。

あるいは、マラルメのモードに対する関心と理解を勘案するならば、彼が積極的に状況に乗ったと考えることもできる。つまり、マラルメが作品中に着衣の女性を登場させ、それをもって同時代の理想の姿としたこと自体が、^{イメージ}図像を意識してのことではなかったか。何か挿絵が添えられるかもしれない。この場合、それは裸体の女性ではありえない。「原初の自然の美」を示す女性の裸体をモード雑誌に掲載することには何の意味もないだろう。例えば、図 V は 1891 年、マラルメが『ページ』という自作選集を組んだとき、その口絵となったルノワールによる銅版画、「未来の現象」の〈かつての女〉を描いたものである。これに類する女性像が『芸術とモード』誌に掲載され



図 V

¹¹ A. Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, janvier 1909, pp. 97-115.

¹² 1888 年以降に続けられた出版者ドゥマンとの果てしないやりとりの一部は、詩集を飾る図像についての問題であった。Cf. Luce Abélès, *ibid.*, p. 112.

たとして、それは常に雑誌を飾っている優美な衣装の現代女性とは全く無関係な、場違いなものにならざるを得ない。また、〈かつての女〉ならともかく、「我々の同時代人」の裸体を暴すことなど、マネルの『草上の昼食』から20年を経過しているとはいえ、良俗の婦女子に向けた雑誌としては未だなし得ることである。このような条件のもとで、マラルメが意図してモード雑誌向きの、挿絵のつけやすい文章を書いた、と考えることは不可能ではない。もちろん、マラルメの女性像が裸体から着衣へと変化したことの原因を、「縁日の宣言」の初出時の媒体にのみ帰することは行き過ぎだろう。ただ、多少の誇張を込めて言うならば、マラルメが「縁日の宣言」で描く女性の姿は、イメージ 図 像 テキスト の方へと文章が歩み寄った結果とも見られるのではないか。

III

実は、文筆家マラルメに特有のこの順応性は「縁日の宣言」の2年前、同じ『芸術とモード』誌の1885年8月22日号に、「白い睡蓮」を掲載した際にも、すでに十全に展開されていた。この作品が『芸術とモード』掲載に至った経緯もよくは知られていない。ただ、1885年6月10日、マラルメから家族に宛てた手紙には、「白い睡蓮」の執筆過程に触れた箇所がある。それによれば、作品中で語られる逸話は、マラルメが実際にバルヴェンに滞在した際に経験したことをもとにしているようである¹³。「燃え立つ7月」の朝、詩人は川にボートを浮かべ、ある女性——女友達の友達——の別荘地を尋ねようと思ひ立つ。ぼんやりと船を漕ぐうちに行き着いた川岸が、どうやらその女性の所有する庭園のようであった。船を下りようすると、葦の陰から女性らしい物音がする。現れるのがどのような女性であるか、詩人は想像を膨らませる。しかし、実際に会ってそれを確かめるよりも、想像された理念の方を好ましく思い、彼は結局女性が現れる前に、また船を漕いで帰路に就く。

¹³ « Lettre de Mallarmé à Marie et Geneviève, vendredi 10 juin 1885. » (*Corr.*, t. IV, p. 492.)



図 VI

るわけでもない。物語中で船に乗るのは詩人、つまり男性である。もちろん、女性向けのモード雑誌であるから、男性の挿絵を入れても仕方がない。エレガントな装いの女性の挿絵を示し、この夏、行楽にはこのような服装が宜しいですよ、という見本となすべきなのだから、挿絵の主人公は女性でなければならない。図像と文章は、この点で独立している。しかしそれでも、両者が隣り合い、一定の距離を保ちつつも協調して作られるのがモード雑誌の誌面なのであり、マラルメもそのことは十分意識していたはずだ。

もちろん、マラルメが「白い睡蓮」を書いた際にデッサンがすでに用意されていたわけではないだろう。おそらくは、夏のモード雑誌にふさわしい主題を、と考えたマラルメが、ボートによる川遊びという、この時代の主要な娯楽を取り上げたということに過ぎない。ただし、具体的にいかなる挿絵が添えられるか知らなかったとしても、女性が漕ぎボートの絵とともに自分の文章が掲載されることを予測することは難しくなかっただろう。たとえば、『芸術とモード』誌の夏の発行号を数冊めくってみれば、小舟に乗る女性の挿絵はいくらでも目に入ってくる。すでに見た、「縁日の宣言」のページの上部に掲載されるパンシヤールのデッサン(図 III)はまさにその一例である。

この号、つまり、「白い睡蓮」の2年後、「縁日の宣言」が掲載された『芸術とモード』誌1887年8月12日号には、さらに不思議な符合がある。この号には見開きの大きな挿絵があって、中央には女性がボートを漕ぐ姿、右側

「白い睡蓮」の『芸術とモード』誌掲載時の誌面も見ておこう(図 VI)。そこには、女性の漕ぎ手とボートを描いた「船、パンシヤールによるオリジナル・デッサン」が添えられている。このデッサンが、少なくとも『芸術とモード』誌にとっては間違いなくマラルメの作品の挿絵としてここに掲載されていることは、この号の表紙を見ればはつきりする。「*Le Nénuphar blanc, par Stéphane MALLARME, dessin de PINCHART*」という表記は、デッサンがデクストと同等の重要性をもって扱われることも明示するものだろう。しかしまた、物語と挿絵は完全に対応している

には白鳥、左側には睡蓮が描かれている（図 VII）。この挿絵が興味深いのは、それが「白い睡蓮」結末2段落の描写とみごとに呼応するからである。

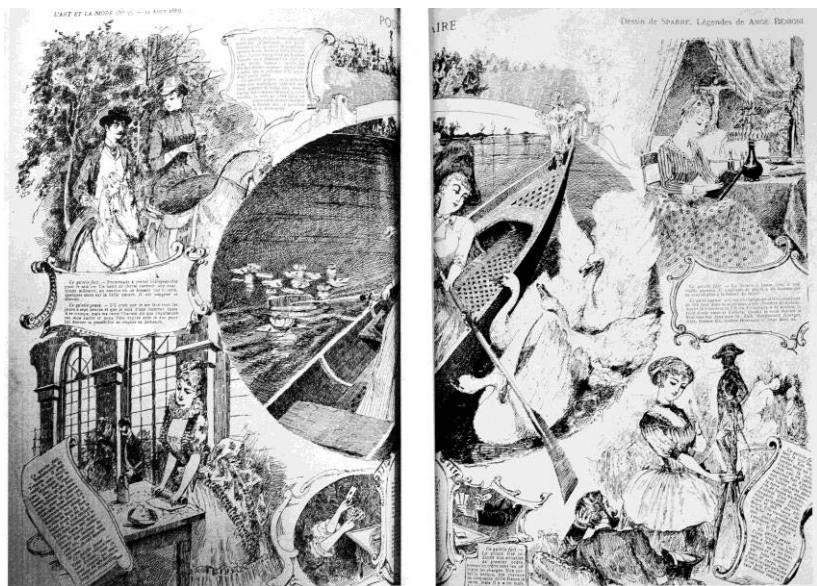


図 VII

一瞥によって、この寂しい場所に散乱する純潔の不在を要約するのだ。そして、ある景観の記念を望むや否や、突然、魔法の睡蓮が現れる、その閉じた蕾の一輪をひとが摘むことがあるように、中空の純白によって、手つかずの夢でできたある虚無——生起し得ない幸福と、出現を恐れて止めていた私の呼気の名残でもあるような虚無——を包み込んでいた睡蓮の一輪を得て立ち去ろう。黙って、少しずつ後ろに漕ぎ出す。櫂の打撃で幻想を壊さぬように。また、私の逃走の周囲に生まれた可視の泡がひたひたと打ち寄せて、誰か不意に到来した人の足もとに、私の理想の花の拉致の透明な似姿を投げかけることがないように。

不思議なことと感じられて興味を惹かれ、彼女が姿を——それは瞑想に耽る女であろうか、あるいは高慢な女、無愛想な女、愉快な女だろうか——現したのだとしても、私が永劫知り得ないこの表現し難い風貌については諦めるしかない。というのも私はきまり通り、操縦を済ませたのだから。抜け出し、方向を変えて、私はすでに川の波面を回り始めていた。高貴な白鳥の卵、飛翔の立たぬ卵にも似た、私の想像上の戦勝牌を奪い取って。その卵を膨らませている

ものは、快い無為に他ならない。夏、踏み越えるべき泉か池などのほとりで時折立ち止まり、長い間引き止められつつも、あらゆる婦人がその庭園の小道で追い求めるのを好むあの放心に。(II, 100-101)

空無によって膨らんだ「想像上の戦勝牌」が、まずは睡蓮のつぼみに、つぎに白鳥の卵に例えられている。この2つの象徴が——正確にはつぼみではなく開いた花であり、卵ではなく白鳥それ自体であるが——マラルメが再び作品を掲載する1887年夏の号の見開きの挿絵に現れるのである。

もちろん、マラルメの2年前の文章にちなんで、わざわざこの挿絵が書かれたわけでも、ましてや、2年後に掲載される挿絵を予測してマラルメがこの一節に白鳥と睡蓮の比喻を用いたわけでもないだろう。単なる偶然、ただしこの偶然は、ボート遊びに関して白鳥と睡蓮という書き割りがいかにありふれたものであったか、まさに目に見えるかたちで例示するものだ。

ことは「白い睡蓮」という作品が前提としている、言説の受容の条件に関わる。ある社会階層における女性の常套的な姿を描き、それを当事者たる女性たちに向かって見せること。『芸術とモード』誌に作品を掲載するにあたって、マラルメはそれを強く意識しているはずだ。先ほどの引用の終わり、すなわち作品の結論部を読もう。マラルメはここで「あらゆる婦人 (toute dame)」が夏の散策とそれにとまなう放心を好む、と言う。つまり、「『芸術とモード』をお読みになるようなご婦人方はみな、夏の庭園をこのように散策なさるでしょう」というわけである。

これとほとんど同じ言い回しが、2年後の「縁日の宣言」の冒頭にも見られるだろう。そこで詩人の同伴をする〈理想〉を紹介する際、マラルメは「あらゆる女性 (toute femme)」という表現を使うのである。

静かだ！ 傍らに、遊行で揺られ夢の如く横たわる女^{ひと}。花の上をゆく車輪の揺れに、賛辞の花もまどろみ、投げかけられずに眠る。どんな女であっても (toute femme) —— 私の存じ上げるある女性にはこのあたりの事情も明らかなのだが —— 私が一言でも発しようという努力を免じてくれることは確かだろう。

(II, 93)

ここでも、「あらゆる女性」は社交人たる女性の典型的行動様式を示すものであろう。風雅を弁える女性であれば、散策中、たまさかの沈黙を気まずく感じることはないだろうし、また、男の側が黙っていてもそれを咎めて、余計なおべんちゃらを引き出すようなことはないだろう、と詩人は述べる。この描写が単に「よく見られる振る舞い」という意味での典型を示すだけでは

なく、ある種の規範性を帯びていることは言うまでもない。詩人は沈黙のうちに散策をともしでるような女性のみをこの作品、そしてそれが掲載される『芸術とモード』誌にふさわしい読者だと宣言しているのだ。

マラルメは「あらゆる女性 (toute dame あるいは toute femme)」という表現が、モード雑誌と流行^{モード}の機能の根幹に関わるものだということを知った上でそれを使っている。「みんながこのように振る舞い、このように着飾っている」と言うことによって、流行に規範性をもたせ、「このように振る舞い着飾るべきである」と考えさせることこそ、商業誌たるモード雑誌の役割ではないか。例えば、かつてマラルメは、『最新モード』第5号で、シャルル＝フレデリック・ウォルトの創作による「青＝夢のドレス (robe bleu-rêve)」を「わたくしたちが皆、そうとは知らずに夢見ていた」服装として紹介し、長く詳細にわたった描写をこう縮めている。

これこそ、盛儀における若い女性の服装と言うべきものであり、すべての若い女性は、他の大服飾家たちによって流行に火をつけられたあれらの、赤や卵黄色の衣装よりも、これを好んで身につけるべきなのです。(II, 583)

実に、「あらゆる女性」とはモード雑誌の根本を規定する言葉なのである。だからこそマラルメは、それを1875年の「白い睡蓮」では最後の文に、1878年の「縁日の宣言」では冒頭の文に配置して密かな連続性を作り出しているのだろう。もっとも、2年を隔てたこの連続性に気づいた者は、『芸術とモード』の購読者にはほとんどいなかっただろうが。

女性像が常套的なものであることと、その女性を描く文章が常套的なものとなることは軌を一にする。パスカル・デュランは、1870年代、『最新モード』のマラルメが、当時のモード誌の文体を自家薬籠中のものとするばかりでなく、他誌からの「盗作」も辞さなかったことに着目する。そして、ピエール・ブルデューによるジャーナリズムの規定——「情報の円形循環」——を参照した上で、モード・ジャーナリズムの言葉は、「モードの価値の環状^{ループ}の認証という原則」によって支えられており、「モードの価値が価値をもち、流行中であるために」、そのコミュニケーション体系は「冗長性をもつことによって有効なものとなっている」と述べている¹⁴。マラルメがこのような分析に達していたとまでは言えないだろう。しかし、かつてモード雑誌を創刊し、執筆から発行に至るまでのあらゆる役割を担ったという経験は、その

¹⁴ Pascal Durand, *ibid.*, p. 72.

およそ 10 年後、『芸術とモード』のための文章を執筆する際、その媒体の性質を見抜く確かな手がかりとなったはずだ。そして、『最新モード』とは対照的に華やかな成功を収めている雑誌に文章を載せるにあたって、彼はモード雑誌寄稿者という役割を大げさに演じて見せる——彼が以前モード雑誌を発行していたという事情を知る読者はほとんどおらず、むしろ「最近話題の難解な作風で知られる詩人」がモード雑誌らしい文章を書くかどうかなどということは、『芸術とモード』の発行元も購読者も気に留めていないにもかかわらず。あるいは、そうであるからこそ。

IV

もちろん、上面では媒体が規定するコミュニケーションの構図に従うマラルメの散文は、ジャーナリズムの「情報の円形循環」には逸脱する射程を備えるに至っている。

『芸術とモード』発表の 2 作品と比較するために、次の文章を読んでみよう。『最新モード』第 8 号、マラルメがマルグリット・ド・ボンティ名で掲載した最後の「モード」欄、最終段落からの引用である。

結局のところ、かつて、天鵝絨や金銀の^{ビロード}錦^{ブロード}にも比するような、豪奢で重たくもある生地が、これほどまでに華々しく、また、軽く柔らかで薄手の、夜に羽織る新しいカシミアにも劣らぬほど、支配力を発揮したことはないのです。しかし、この壮麗なあるいは簡素な覆いに包まれて、他のいかなる時代にもなかったほどに〈女性〉が透かし見られることになるのです。目に見える姿をとり、その輪郭の全き優美さにおいて、あるいはその人格を構成する主要な描線によって描き出された〈女性〉それ自身を。（後ろでは、広く華麗な曳き裾が、すべてのプリーツと布地の重たい広がりを引き寄せるのです。）(II, 640)

衣服の向こうにすかし見られるという大文字の〈女性〉la Femme には、ひとまず「女性の理想形」というぐらいの常識的な意味しか読み取られない。マラルメもこの〈女性〉が不在であるなどと言いはしない。彼はモード雑誌執筆者の仮面を被り、これらの豪奢な衣装を手に入れて、理想の女性ともいうべき優美さを手に入れるように、と読者を勧誘する。ここにあるのは、流行を作り出す情報の循環である。衣装がその内側に空虚を抱えているにしても、それは読者が自分自身を投影することによって埋めるために用意された空虚に過ぎない。

一方、「白い睡蓮」や「縁日の宣言」の「あらゆる女性」は存在しない理想とされる。もちろん女性の読み手は、この「不在の女性」に興味を持ったり、自己同一化したりはしないだろう。マラルメが、「あらゆる女性」は虚構である、と強調すればするほど、その言説はモード雑誌の常套的ありようからは離れてゆく。

それでは、詩人はただ購読者を面くらわせるためだけに「理想」だなんだと書いているのだろうか。おそらくはそうでもない。マラルメの^{エクリチュール}「文」は婢女として情報を効率的に伝えるには程遠い、極めて入り組んだものであるから、その錯綜を解きほぐして理解に達した女性がどれほどいたかは疑問であるが——そして彼は、そのような女性が「いない」ということも自らの理想の不在へと帰結させるのだろうか——彼はここで、極めて精妙な誘惑を仕組むものである。

「白い睡蓮」の結びの2段落を読み直そう。ここで夢想されているのは、「空虚」を通じての詩人と女性との接触ではなからうか。マラルメは言う。「私の想像上のトロフィー」たる「白鳥の卵」、すなわち〈理想〉を膨らませているものは、庭園を歩く婦人の「快い放心 (la vacance exquise de soi)」である、と。つまり、これは奇妙なレダの物語なのだ。夏の朝、「あらゆる婦人」は、ひとり散策し、水辺のほとりに佇むなどして、無為の時間を楽しむ。自然の光景を見つめて放心するうちに、彼女は自己の意識を希薄にし、ほとんど存在しないような気持ちへ到達するだろう。こうして彼女は、己を去り自然の光のうちに散乱してゆく。一方、詩人は、この「不在の女性」を拉しさる「水辺の略奪者」である。彼は「この寂しい場所に散乱する純潔の不在」を集め、「魔法の睡蓮」のうちに封じて持ち去るのである。したがって、『芸術とモード』の読者が——「あらゆる婦人」として——〈理想〉となる、すなわち、己を空しくして完全に潜在的な存在になることに同意するならば、これは詩人に願ってもみない僥倖、彼はたちまちにその〈婦人〉を連れ去るだろう。

とはいえ、詩人がいかに「水辺の略奪者」として理想を拉しさろうとしても、「ない」もの自体を掴むことはできない。そこで、詩人はそれを捕らえるのに罫を用意する。それがすなわち、白鳥の卵、あるいは睡蓮の蕾、いずれも繊細な純白の外殻である。もちろん、その虚無が擬人化されるときには、「空しき衣」こそがこの外殻になるだろう。

行ったり来たりする両足の精妙な秘密。この両足は、精神を、スカートの麻布^{バチスト}とレースに埋もれた親愛なる影が望むところへと導く。スカートは地面に溢れ

出して、その波打つ裾のうちに、踵から爪先までを隠すかのごとくである。歩みがプリーツを曳き裾として後方に流しつつ己の逃げ道を最下方に作り出そうとするときに、その運動を主導する二本の巧妙な矢の向きを覆うのだ。(II, 99)

夏の光に輝く白麻の衣を纏った婦人の姿。薄い夏物の布地は豊かなスカートとなって足元までも覆う。身体を失い、精神ばかりになった彼女の望みは秘され、ただ、「二本の巧妙な矢」たる両足が作り出す襞の流れのうちに読み取られるほかない。「親愛なる影 (chère ombre)」と呼ばれる女性は、すでに亡霊にも擬せられる不在なのだ。こうして、「未来の現象」で現代人を揶揄して用いた「空しき衣」という表現、かつて紋切り型の皮肉として言われた言葉が、ここではまったく位相を変え、独特の、具体的な光景として現れる。

ここに現れる女性の姿が、先ほどの『最新モード』の夜会の衣装を着た女性の姿と重なるのは偶然ではないだろう。夜の盛儀にともされた灯を重々しく反射するブロードやピロードは、夏の外光に透過しつつ輝くバチストにとって代わり、重量を減じている。しかし、豊かにひだを描く布の量感と、それに包まれた〈女性〉の姿は、マラルメの想像力を十数年にわたって変わらず支配しているようだ。そうであるからこそ、夏の別荘地でのシンプルな服装であるはずの婦人の姿に、彼は誇張的に「曳き裾^{トレーン}」までも見ようとするのだろう。

「縁日の宣言」においても「白い睡蓮」においても、〈理想〉たる女性は限りなく希薄な存在として描かれる。いや、マラルメは存在ではなく不在と言うだろうが、いずれにせよ〈理想〉は本来描かれえない。しかしその一方で、詩人は〈理想〉の身につける服装を盛んに描写し、現代生活の細やかな実相を露わにする。つまり、衣服が未だ開かぬ蕾の花弁であるにしても、それは、内側の空無を守るものというよりは、むしろ空無を捉えるために詩人がこしらえる仕掛けなのである—— 恥じらう〈理想〉は詩人の差し出す外衣を身につけて己の裸身を隠すのだが、それで安心させて外の視線に彼女を暴すことこそが彼の目論見なのだ。そしてその仕掛けとは結局のところ、詩人が織りあげつつあるこのテキスト—— 目に映らない空無を描く虚構—— に他ならないだろう。これこそ、マラルメが 1885 年までに達成してしまっている決定的な転換である。詩とは、失われた理想の肉体を再生するものではなく、むしろ、この「空の服」、この世において纏われる衣服の任を果たすものではないか。詩人はもはや、空虚が手に入らないと言って絶望の涙をこぼ

すのではない。その空虚に着せる衣を用意し、あらゆる策略を使って空虚を捉えようとするのである。

マラルメは若い時から、書き上げようとする作品を例えるのに布の比喩を好んで用いている。例えば、彼がまだトゥルノンにいた時代、1866年7月28日付のテオドル・オバネル宛の手紙には次のように読まれる。

つまり僕が言いたかったのはただ、自分の〈文業〉全体の見取り図を広げおおせたということだ。それに先立って僕は、自らの鍵——穹窿^{かなめいし}の要石、あるいは比喩で混乱するのがいやなら単に中心と言おう——を見つけた。僕自身の中心だ。その中心に僕は神聖な蜘蛛として陣取り、僕の精神からすでに引き出された主要な糸の上で、それらの糸の力を借りつつ、遭遇^{ひら}編みで素晴らしいレースを編むつもりだ。そのレースの様子はぼんやりと見える。それはすでに〈美〉の内奥に存在しているものののだ (I, 704-705, 傍点原文)

自身を蜘蛛として描き、作品を自身の周りに巡らすレース編みの巢として想像する驚くべきヴィジョンである。しかしここで指摘したい単純なことから、つまり、この蜘蛛の網たる作品は、〈美〉それ自体と実質をともにするものとして夢想されているということだ。青年マラルメの苦悩は、自分が一生かかって残す成果が細く淡く、しかし一挙に目の前に展^{ひら}かれたと確信するのに、実際のところは〈理想〉たるこの作品、ぼんやりと見えるこのレースの一断片さえも自分の手で編み上げることができない、ということにあった。彼はまだ、自らのテキストを、理想を包み込む衣ではなく、理想そのものとして想像している。

1874年、マラルメがパリで書く『最新モード』は移行期の特徴を示す。たとえば、ウォルトの「青＝夢のドレス」を再び参照しよう。この服装の見え方にはマラルメ特有のフィルターが強くかかっている。もちろん、このドレスの実在まで疑がってかかる必要もないが、子音 (r-b-b-r) と母音 (オ-ウ-ウ-オ) の完璧な諧調を響かせるこの « robe bleu-rose » という不思議な呼び名は、おそらくウォルトではなく詩人マラルメの考案によるものであろう。マラルメは、ちょうど同時代、1875年の小品「中断された見世物」で言うところの「出来事を夢の光のもとで報じる新聞(II,90)」を実践する。彼は、夢の光で照らされたこのウォルトの作品、「わたくしたちの思考と同様にとらえがたい」服装を、ある意味で、自身が生み出すべき作品の比喩として見ていだろう。天才とは夢を現実化する力である。そして、衣服を実体化した理

想としてみる点において、マラルメは先ほどの蜘蛛の喩えの延長に未だ位置している。

一方、『最新モード』でマラルメの想像力は転回の予兆も示す。第6号「モード」欄から引用しよう。

これら社交の盛儀における〈ドレス〉、それは空想そのもの、ときには危険とも言うべき大胆な、ほとんど未来ともいうべき空想、様々な古い習慣の向こうに透かし見られる空想なのです。見つめる者は、縺子に混ざった様々な現象が現れ、それら現象の秘密が、紗布の、網布の、あるいはレースの下にすでに兆すのを見ることになるでしょう。(II,599)

ウォルトのドレスに見られた「夢」はここで「空想そのもの(fantaisie même)」と呼ばれる。はじめ「ドレス」の喩えとして現れたその「空想」は、徐々に、習慣の下に透けて見える未来の姿をとるようになり、結局それは、薄衣が匿す秘密とも見られるようになる。すなわち、布地とは「空想」を透かし見せるための装置でありかつ、その「空想」を視線から守る遮蔽物である。これこそ「白い睡蓮」や「縁日の宣言」に見た衣服の働きに他ならない。

『最新モード』において、〈理想〉はまだ、壮麗な布地に宿るか、その下の虚無に宿るか、決めかねている。しかし確かなのは、サテンやガーゼ、チュールやレース、ビロード、あるいはブロケートといった具体的な布地の呼称が溢れるこの雑誌に、〈理想〉の影は薄いということだ。もちろん、モード雑誌の目的は情報提供にある。マラルメはプロフェッショナルとして術語を使いこなし、服飾を正確に写し取れるかの如く振る舞う。購読者に流行複製の便宜を図ることが目的のこの場に、観念の出番はほとんどないだろう。しかし、彼は職業上の理由から仕方なしに、自らのペンに婢女の役を強いるわけではない。そもそも、彼が服飾に強く惹きつけられることがなかったら、膨大な労力を割いてモード雑誌発行などという冒険的事業を企てることもなかっただろう。この嗜好が当時の男性としては極めて珍しいだけに、詩人のイニシアチブは疑い得ない¹⁵。

長い地方暮らしからようやく脱出したマラルメは、オートクチュール勃興期のパリで絢爛たる布地の祝祭に目を奪われ、優れて表層的なこの現象の奉

¹⁵ 渡辺守章は「如何にゴータイエやボードレールの前例があるとはいえ、男が〈服飾〉や〈モード〉に関心を抱き、それを公言するというのは、[...]それが仮に〈文芸〉の名で行われるとしても、極めて危険な選択であった」と述べ、ロラン・バルトの例も引きながら、それが西洋ブルジョワ社会において「関心と言説の逸脱」と考えられてきたという指摘をしている(前掲書, p. 24)。

仕者になろうと志願する。しかし、詩人の〈理想〉はそれを裏切りとなじったりはしなかっただろう。虚空を凝視して幻が浮かび上がるのをひたすら待つ日々が終わる——そのことを喜んだのは、誰よりも、その虚空に潜んでいた〈理想〉であつたに違いない。色とりどりの布地が広がって視野を覆ったことは、詩人がやがて彼女との関係を結びなおすための契機となる。彼女を捉えるにはそれなりの精妙さを身につける必要があつたのだ。空しき衣に触れ、スカートの襞の諸相を知ることが、その遠い準備であつた。